

Helmut Loos

Kurt Weill und sein Bibelspiel *Der Weg der Verheißung*¹

Kurt Weill war in Deutschland ein Bürgerschreck! Guy Stern, Vorstandsmitglied der Weill-Foundation und verdienstvoller Förderer des Bibelspiels *Der Weg der Verheißung*, hörte den Namen Weill als kleiner Junge 1930 in seiner deutschen Heimat Hildesheim erstmals, als die Eltern schimpfend aus dem Theater kamen und sich darüber aufregten, daß eine namhafte Sängerin sich als Abschiedsvorstellung *Die Dreigroschenoper* gewünscht hatte. Wie kann man nur eine solche abscheuliche Gossenmusik im Theater aufführen!

Theater und Konzert hatten die Aufgabe zu erheben und zu bilden, bessere Menschen sollten nach der Vorstellung entlassen werden – eine "moralische Anstalt" im Schillerschen Sinne –, sie hatten hohe Ideale voller Moral und Sitte zu vermitteln, der Tradition des deutschen Idealismus verpflichtet, nachdem die alten Religionen als überwunden galten. Dies war die Aufgabe der Kunst in einer "verlumpten Zeit", in der nach dem verheerenden Ersten Weltkrieg die Welt aus den Fugen zu gehen drohte: Sitte und Anstand als Rettung des Abendlandes.

Und Weill ließ in seiner Dreigroschenoper eine quäkende Billig-Musik spielen und singen: "Und der Haifisch, der hat Zähne"; oder von Macheath und der Hure Jenny ein ergreifendes Duett: "Das war so schön in diesem halben Jahr / in dem Bordell, wo unser Haushalt war."

Skandal! Kurt Weill war der am meisten beschimpfte und verabscheute Komponist seiner Zeit; ein Umstürzler, Kommunist, Kulturbolschewist! Jeder anständige Mensch und Bürger lehnte seine Kunst ab!

¹ Anlässlich der Wiederentdeckung und Uraufführung der deutschsprachigen Erstfassung des bislang fast unbekannten Weillschen Werks am 13. Juni 1999 am Opernhaus Chemnitz fand eine wissenschaftliche Tagung statt, die sich den Umrissen eines neuen Weill-Bildes näherte. Sie ist dokumentiert im Tagungsbericht: Kurt Weill. Auf dem Weg zum "Weg der Verheißung", hrsg. v. Helmut Loos u. Guy Stern, Freiburg 2000.

Denn die bürgerliche Musik war eine heilige Angelegenheit, eine Religion der Kunst. Die tiefsten Weltgeheimnisse lagen in ihr geborgen – nach Schopenhauer. Richard Wagner hatte in seinen mythischen Musikdramen das Allwissen der Musik komponiert. Im abgedunkelten Theater war der Zuhörer den dramatischen Ereignissen einer überwältigenden Musik wehrlos ausgeliefert und hatte die Prophetie des sehenden Künstlers dankbar und bereitwillig zu akzeptieren.

Beethoven, Leitfigur dieses Künstlerbildes; seine Musik wurde celebriert! Als Schöpfer der dramatischen Instrumentalmusik wurden seine Symphonien wie Offenbarungen demütig entgegengenommen, der Komponist vergöttert: im Sezessionspavillon zu Wien stellte Max Klinger 1902 sein Beethoven-Monument im Rahmen einer ersten Konzeptionsausstellung aus, ein polychromes Götterstandbild im Sinne des legendären Zeus von Phidias: Beethoven als Gottheit des Dritten Reiches, der Synthese und Überhöhung von Antike und Christentum, dem Zeitalter der bürgerlichen Kunstreligion. Nach Wagners Festspielhaus wurden Theater und Konzerthäuser als Tempel oder Kirchen konzipiert, in Baden-Baden pflanzten die Kulturverantwortlichen einen Tempel der Symphonie, in dem nur Beethoven aufgeführt werden sollte.

Und gerade dagegen wandten sich junge Künstler wie Weill, gerade hier führte er mit Bertold Brecht das Songspiel *Mahagonni* auf mit dem verruchten Alabama Song: "Oh show us the way to the next whisky bar. Oh don't ask why... / For we must find the next whisky bar, for if we don't find the next whisky bar... / I tell you we must die..."

Nicht dramatisch durfte diese Kunst sein, denn alles Bürgerlich-Romantische mit seiner dramatischen Attitüde wurde als verlogen angesehen und abgelehnt. Episch war das probate Gegenmittel, durch einen Rekurs auf das Epische sollte eine bewußte und reflektierte Hörschicht erreicht werden. Nicht bewußtlose Überwältigung, sondern klare Erkenntnis wichtiger Zusammenhänge war das Ziel von Brechts "epischem Theater". Gezielte Störaktionen schwelgerischen Genießens durch den Verfremdungs-Effekt, Musik ohne den Schmelz der Streicher, dafür unangenehme Bläserklänge! Schockieren, aufrütteln!

Nicht nur ehrliche Bürger waren von dieser Kunst schockiert, die Nationalsozialisten ließen sich die Chance nicht entgehen, sich an die Spitze der Bewegung gegen die "Afterkunst" zu setzen. Mit der Machtübernahme Hitlers 1933 war für den meistgehaßten Komponisten Kurt Weill in Deutschland jede weitere Betätigung zum unkalkulierbaren Risiko geworden, er mußte auswandern. Und wirklich: in den nationalsozialistischen Ausstellungen "Entartete Kunst" nahm Kurt Weill eine herausgehobene Stellung ein.

Paris war die erste Station seiner Flucht aus Deutschland mit ungewissem Ziel und Ausgang. Hier erreichte Kurt Weill von Meyer Weisgal und Max Reinhardt der Auftrag zu Komposition eines Bibelspiels auf einen Text von Franz Werfel: Der Weg der Verheißung. In New York sollte ein großes Bühnenspektakel die Öffentlichkeit auf die bedrohliche Situation der Juden in Deutschland aufmerksam machen. Die beteiligten Künstler trafen sich im Mai 1934 bei Salzburg und planten diese Kundgebung gegen Hitlers Barbarei. In der Erinnerung spricht Meyer Weisgal von Reinhardt, Werfel und Weill als "Drei der bekanntesten un-jüdisch jüdischen Künstler", so unerwartet war ihre Hinwendung zu einem positiven Religionsbekenntnis, zu demonstrativer und affirmativer Identifikation mit ihrem Judentum.

Und in diesem Zusammenhang komponierte Weill auch anders! Für das Bibelspiel griff er auf traditionelle Orchesterklänge und kompositorische Verfahrensweisen zurück, die nun wieder die Anhänger der *Dreigroschenoper* nur vor den Kopf stoßen konnten! Er arbeitete in bester Operntradition mit Erinnerungsmotiven (Thema der Verheißung) und dramaturgisch wohl kalkulierten Steigerungen (Bau des Tempels), er verschmähte nicht lyrische Szenen, schwelgerisch bis zum Kitsch (Noemi und Ruth), und dramatische Auseinandersetzungen (Jeremiah und das Volk). Hat Weill seine Prinzipien verraten?

Nein, denn Weill war kein Komponist nach dem romantischen Künstlerbild als Prophet und Kündler absoluter Wahrheit ohne Rücksicht auf den Zuhörer. Er fühlte sich dem Publikum verpflichtet und wollte es in konkreten Situationen direkt ansprechen und auch erreichen. Und wenn er dabei auch dramatische Mittel nicht scheute, so blieb doch das Epische Basis und Grundhaltung des "Wegs der Verheißung". Aus dem biblischen Bericht entwickeln sich die einzelnen

Szenen heraus, dies ist beste Oratorientradition. Denn das Oratorium als epische Gattung hatte nie auf dramatische Partien ganz verzichtet; Theoretiker hatten dies vielleicht im Sinn, aber die Komponisten bezogen dramatische Effekte immer mit in ihre Oratorien ein. Diskussionen um die Anteile des Epischen und des Dramatischen, wie sie schon Mendelssohn mit seinen Librettisten geführt hatte, kennzeichneten noch das Verhältnis zwischen Brecht und Weill; Brecht beschimpfte Weill bei der Arbeit an *Mahagonni* einmal als "falschen Richard Strauss", und dies trifft genau die genannte Differenz.

Eine Mischgattung aus Oratorium und Oper war in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts durchaus nichts Ungewöhnliches. Arthur Honeggers *Roi David* (1921) war ein richtungsweisendes Werk in diesem Sinne, und Igor Strawinsky benannte seinen *Oedipus Rex* im Untertitel ausdrücklich "Opéra-oratorio". Auffallend ist vielmehr die erstaunlich große Zahl oratorischer Werke mit alttestamentarischer Thematik in dieser Zeit in Europa: Arnold Schönberg mit dem Oratorium *Die Jakobsleiter* (1917–1922) sowie der geistlichen Oper *Moses und Aron* (1930–1932), Zoltan Kodaly mit dem *Psalmus hungaricus* (1923, Geschichte Davids), Willy Burckhard mit *Das Gesicht Jesajas* (1935) und Paul Dessau mit *Hagadah shel Pessach*, ein Werk mit einigen Parallelen zum *Weg der Verheißung*. Doch während Dessau sein geistliches Werk später in der DDR als orthodoxer Kommunist verleugnete, assimilierte sich Weill vollständig in Amerika und wandte sich ganz weltlicher Broadway-Produktion zu, eine Entwicklung, die ihm eine "linke" deutsche Musikwissenschaft in der Adorno-Nachfolge ebensowenig verzieh wie sie ignorierte, daß er ein Bibelspiel geschaffen hatte.

So blieb Weill ein umstrittener und umkämpfter Komponist, gerade weil er sich in seinen künstlerischen Prinzipien treu blieb und in keiner weltanschaulichen Richtung restlos aufging. Unverkennbar sind aber die Achtung vor dem Judentum als seiner angestammten Religion ebenso wie die grundsätzliche Ablehnung der bürgerlichen Kunstreligion.